

# Tanatorios de la visión

Autor(en): **Zunzunegui, Santos**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 0

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047343>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Tanatorios de la visión.

Santos Zunzunegui

*Universidad del País Vasco*

Para los sueños leves existen tan sólo dos puertas:  
hecha está de marfil una, y hecha de cuerno la otra.  
Los que por el portal de marfil aserrado nos vienen,  
nos engañan y nos traen palabras que nada nos dicen  
y los que por la puerta de cuerno pulido nos llegan  
en verdades acaban, que son los de quien los ha visto.

*Odisea (XIX)*

«Vivimos rodeados, impregnados de imágenes, y sin embargo aún no sabemos casi nada de la imagen: ¿Qué es? ¿Qué significa? ¿Cómo actúa? ¿Qué comunica? ¿Cuáles son sus efectos probables, y cuáles sus efectos inimaginables? ¿Concierne la imagen al hombre puro, al hombre antropológico, o al contrario, al hombre socializado, al hombre ya marcado por su clase, su país y su cultura? En resumen, ¿compete a una psicofisiología o a una sociología? Y, si compete a las dos, ¿según qué dialéctica?»

Estas palabras de Roland Barthes, pronunciadas hace ya cuarenta años<sup>1</sup>, siguen siendo, hoy en día, un tanto paradójicamente, un resumen válido de las tareas que continúan interpelándonos en la actualidad como estudiosos de los medios de comunicación

---

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 0 (primavera-otoño 2002).

<sup>1</sup> Roland Barthes: «La información visual» (1961), en *La Torre Eiffel*, Barcelona, Paidós, 2001, págs. 51-54.

de masas, en la misma medida que alguno de los prejuicios que entonces detectaba el semiólogo francés a la hora de tratar de responder a las preguntas puestas sobre el tapete han continuado haciendo de pantalla de los verdaderos problemas de fondo.

¿Cuál era el principal prejuicio al que apuntaba Barthes? Lisa y llanamente, lo que él denominaba «el reducir constantemente el problema de la información visual al de sus *efectos*». Lo expresaba en estos términos:

*Podemos pensar los fenómenos sociales en términos de causalidad; pero también podemos pensarlos en términos de significación; la imagen puede transformar el psiquismo; pero también puede significarlo; a una sociología o a una fisiología de la información visual habría pues que añadir una semántica de las imágenes. (Las cursivas son mías)<sup>2</sup>.*

De hecho, y aunque no lo parezca, al revestirse a menudo con el manto de la filosofía cuando no con los atributos del augur, ese campo de los efectos y no otro es el terreno de predilección en el que se mueven discursos más o menos apocalípticos cuyo principal objetivo es denunciar los *efectos perversos* que la imagen (tomada casi siempre bajo su sinécdoque televisiva) produce en las sociedades contemporáneas. Así el *homo videns*<sup>3</sup> se presenta como el avatar postrero de una cadena evolutiva en la que han hecho presa los virus de un tumor que, en su proliferación cancerígena, amenaza con arruinar cualquier posibilidad de comportamiento racional. Por eso no debe extrañar que la única actitud que algunos<sup>4</sup> proponen como forma de resistencia ante esta polución visual pase por predicar la inhibición ante un

---

<sup>2</sup> Un poco más adelante, en el mismo texto, Barthes insistirá con una fórmula clarificadora en esta manera de plantear el problema: «La imagen transmite fatalmente *otra cosa* aparte de sí misma, y esta otra cosa no puede no mantener una relación con la sociedad que la produce y la consume».

<sup>3</sup> Giovanni Sartori: *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Madrid, Taurus, 1998.

<sup>4</sup> Pierre Bourdieu: *Sobre la televisión*, Barcelona, Anagrama, 1997.

medio (de nuevo la televisión como *pars pro toto*) del que es imposible controlar sus determinaciones fundamentales.

\*

Más interesante me parece detenernos, por un instante, en el segundo prejuicio detectado por Barthes. Me refiero a su llamada de atención acerca de que el uso eufemístico de la expresión *información visual* recubría, en aquellos días, apenas el estudio del cine y su supuesto lenguaje con flagrante exclusión de otros avatares de la imagen, bien se tratase de la televisión o de la fotografía. Sin duda, nadie en su sano juicio sostendrá que esta actitud pueda considerarse dominante en la actualidad cuando los trabajos de todo tipo y condición acerca de la televisión están a la orden del día. Aunque sea lícito preguntarse hasta qué punto algunos de los análisis que se han llevado a cabo sobre este medio no han sido tributarios de esa confusión que denunció Serge Daney a mediados de la década de los años ochenta desde las páginas de *Libération* mientras cubría, como reportero a la altura de los nuevos tiempos, los Juegos Olímpicos de Los Ángeles frente a la pantalla de un televisor, enclaustrado en la habitación de un hotel o acodado en la barra de uno de esos bares americanos en los que la imagen muda del televisor contempla indiferente a los parroquianos abismados en su vaso de whisky. Confusión que, en pocas palabras, consistía en seguir pensando la televisión con las categorías acuñadas para el cine (confundir el *instant replay* con el *flash-back*; desconocer que el primer plano es, en la televisión, una forma de aplauso; ignorar que el *zoom* televisivo no es sino una manera de acabar con la *distancia* –ver *infra*)<sup>5</sup>.

Porque el intento de superar el «prejuicio» detectado por Barthes ha producido, qué duda cabe, notables conocimientos sobre lo que podríamos llamar sin eufemismos la dimensión generalista de la imagen televisiva (y de la misma del conjunto del universo audiovisual), en un intento de alcanzar lo que durante

---

<sup>5</sup> Pueden leerse estas crónicas en Serge Daney: *Ciné journal 1981-1986*, París, Cahiers du cinéma, 1986, págs. 243-249.

cierto tiempo se denominó su «especificidad» como lenguaje. A este terreno pertenecen, entre otras, adquisiciones conceptuales como la idea pionera de Raymond Williams de la *televisión como flujo* (1975), la distinción propuesta por Umberto Eco entre *paleotelevisión* y *neotelevisión* (1983), la explicitación del nuevo *pacto comunicativo* planteado por la neotelevisión a sus espectadores (Francesco Casetti, 1988) o la clarificadora noción del «vuoto a rendere» acuñada por Omar Calabrese (1989).

A partir de aquí se ha podido trazar una línea de demarcación que trataba de mantener un espacio no contaminado (al menos parcialmente no contaminado) entre el *cine* y el *audiovisual*. Porque el cine, recuerda Rohmer, no produce *imágenes* sino *planos*, entendiendo por planos esos bloques de espacio y tiempo que se organizan según una respiración musical, según un ritmo. El cine sólo existe cuando las imágenes «respiran», se encadenan, cuando no son «terminales» y reclaman un «fuera de campo»<sup>6</sup>, a diferencia de las imágenes del audiovisual que, en palabras de Serge Daney,

es preciso que se vean, que se reconozcan al primer golpe de vista. La imagen no es un momento provisional, un útil, un medio, es una imagen piadosa, un logo, un emblema que libera instantáneamente el flujo de adrenalina pasional, que permite reconstituir artificialmente lo que se ha deshecho *en la realidad* <sup>7</sup>.

Si la imagen se ha convertido en un logo, en un emblema es porque, como señala también Daney, la técnica y la estética de base de la comunicación de nuestros días no es otra que la de la *publicidad*, en el sentido de que los «medios» se conciben, de manera creciente, como espacios donde se puede «hacer pública»

---

<sup>6</sup> Lo que opone las imágenes cinematográficas a las televisivas puede sintetizarse en la triple oposición entre arte de la distancia/arte táctil, arte del fuera de campo/arte donde todo está a la vista y arte del montaje/arte del inserto (en Serge Daney: «Comme tous les vieux couples, cinéma et télévision ont fini par se ressembler», en *op. cit.* (1986), págs. 68-71.

<sup>7</sup> Serge Daney: *L'exercice a été profitable, Monsieur*, París, P.O.L., 1993, pág. 188. Chantal Akerman ha propuesto como tarea esencial del cineasta de nuestros días la fabricación de imágenes que no desemboquen en la idolatría.

cualquier cosa, incluso aquellas que antes se consideraban privadas (bien porque no daban «imagen», bien porque esa «imagen» era tabú o sagrada). De ahí que se haya pasado del campo del «documental» (donde la información es pensada, trabajada, organizada en torno a líneas de fuerza que la vuelvan comprensible, *enfriada* en una palabra) al del «documento bruto» en el que emergen «lo monstruoso, lo fatal, lo sangriento». ¿Debe sorprender que este giro que lleva desde el «documental» hasta el «documento» se vea acompañado por el auge, en el campo de los denominados programas entretenimiento televisivo, de los *Reality Shows* como espacio privilegiado para la emergencia de aquello que precede al sentido, como territorio donde se vuelve explícita esa pulsión de muerte -en tanto tendencia hacia lo «informe», hacia lo que se sitúa antes de que surja cualquier significación-, que subyace a toda vida social y que hace que lo que hemos denominado «documento» se viva como campo de la revelación de una verdad primordial?

No hace falta estar en desacuerdo con este diagnóstico para constatar que aquí encontramos, en filigrana, la afirmación de la ausencia de espesor de las imágenes producidas en el interior del territorio del audiovisual, lo que autorizaría (corolario posible) el desinterés acerca de las mismas, con lo que llegamos al hecho obvio de que esta mirada en *plano general* no resuelve el problema del análisis y comprensión de las imágenes particulares insertadas en ese *flujo* audiovisual y, además, ha servido, en no pocos casos, de coartada para alimentar posiciones «apocalípticas» como las que hemos señalado más arriba y que parecen volver innecesaria cualquier mirada cercana, en *primer plano*, hasta el punto de que la forma concreta en la que se ha superado históricamente el segundo prejuicio ha dificultado la remoción de las barreras conceptuales que el primero (el olvido de la dimensión semántica de la imagen) había instalado.

Si traigo a colación estas ideas es porque me parece que necesitamos volver a considerar la manera en la que las imágenes audiovisuales nos interpelan, tanto más cuanto que la radical evidencia proporcionada por la televisión el 11 de Septiembre de 2001 ha vuelto a poner de actualidad no sólo las relaciones entre

imagen televisiva (el «directo») y la ficción cinematográfica sino, de manera mucho más trascendental, las formas en las que la una y la otra se imbrican, se hablan y se contaminan. En otras palabras: se trata de ubicarse en el margen conceptual del campo del audiovisual (ahí donde se codea con otras formas de *relato*) para mejor entenderlo en su dimensión discursiva, interrogando sus imágenes para mejor entender *cómo se habla* (ahí) *de lo que se habla*. De lo que se trata, por tanto, es de intentar arrancar a la imagen de su dimensión de emblema, de logo mudo, para hacerle hablar devolviéndole todo su espesor semántico para ir más allá de su concreción, en lugar de ver la imagen audiovisual como mera «figura de 'lo real en sí mismo' [es decir, como no] otra cosa que lo no significante. Lo real es tan 'en sí' que a veces se permite no querer decir nada» (en palabras de Eliseo Verón<sup>8</sup>), tratarla como red de relaciones, como espacio donde se coagula el sentido, entendiendo que en las imágenes actuales «no es el mundo el que se convierte en imagen, es el imaginario el que se convierte en mundo»<sup>9</sup>. En el fondo, la tarea consiste en ir más allá del reconocimiento del supuesto estatuto bruto de las imágenes del audiovisual para decir algo sensato sobre el sentido de la mismas, con la finalidad de dejar de tropezar, como decía Serge Daney, como ciegos en la hipervisibilidad del mundo.

\*

Es en un territorio balizado de esta manera en el que las imágenes del 11 de Septiembre irrumpen de improviso poniendo a prueba nuestra capacidad de comprensión y análisis. Porque el 11 de Septiembre de 2001 (aniversario del infame golpe de estado perpetrado por el General Pinochet en Chile) «en el principio fue la imagen»<sup>10</sup>. Ese día, gran número de espectadores, sentados

---

<sup>8</sup> Eliseo Verón: *Efectos de agenda*, Barcelona, Gedisa, 1999, págs. 95-96.

<sup>9</sup> Serge Daney: *Op. Cit.* (1993), pág. 193.

<sup>10</sup> Esta idea se expresa gráficamente en el desconcierto inicial de tantos profesionales del medio televisivo bien ilustrada por la frase pronunciada por el responsable de informativos de la cadena Tele 5: «Por primera vez, teníamos las

ante sus televisores, asistieron atónitos a la aparición de unas imágenes cuyo estatuto era cuando menos conflictivo: investidas de la *inmediatez* y la *credibilidad* del *directo televisivo*<sup>11</sup>, parecían, sin embargo, provenir, en línea recta, del universo de la ficción y, por tanto, podían ser vistas como *increíbles*. Se trataba de unas imágenes que, al tiempo que se imponían a la percepción del espectador en su radical espectacularidad privándole literalmente del habla, reclamaban de inmediato su transformación en objetos de significación<sup>12</sup>. En este sentido es razonable preguntarse si la primera incapacidad (¿resistencia?) para otorgar significado a lo que se estaba viendo puede ser relacionada con la cada vez más insistente proliferación en las últimas décadas de historias increíbles de las que parecía imposible extraer ninguna enseñanza y que, de improviso, han visto cómo su alcance se ha visto revitalizado por unos sucesos que ponían en crisis la frontera que parecía claramente establecida entre lo posible y lo imposible<sup>13</sup>.

Por eso, esas imágenes, automáticamente, se convertían en objetos doblemente mediáticos. Objetos que sólo autorizaban la construcción de un significado posible yendo más allá de su rotunda y brutal evidencia, si se era capaz de producir esa

---

imágenes antes que la información» (recogida en Ana Porto: «El día que derribaron las Torres», *El Mundo*, 23/09/2001).

<sup>11</sup> Estas imágenes se presentaban bajo el lema implícito «estoy transmitiendo, y es verdad» del que habló Eco (*La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1986), hecho reforzado por la doble decisión de no cortar la transmisión de los acontecimientos con publicidad y suspender (en la práctica totalidad de las cadenas) la programación habitual.

<sup>12</sup> Precisemos, de entrada, que los acontecimientos televisivos del 11 de septiembre de 2001 no tienen nada que ver con lo que Daniel Dayan y Elihu Katz calificaron como «eventos mediales» (Ver *Media Events*, Harvard University Press, 1992). Si los sucesos de Nueva York y Washington cumplen las características de ser interrupciones de la programación televisiva habitual, tratarse de transmisiones en directo, conectar con inmensas audiencias, estar organizados fuera de los medios de comunicación, no puede decirse que, aún habiendo estado planificados, fueran -por razones obvias- anunciados ni publicitados, ni mucho menos que celebraran «reconciliaciones y no conflictos» ni que estuvieran dotados (aunque esto sea ya más discutible) de «gran poder social integrador».

<sup>13</sup> Sobre este aspecto puede verse Giovanni Bottioli, «Misión: Implausible. Crisi della forma-raconto e nuovi fatti narrativi», *Segnocinema*, nº 105, págs. 7-8.

*suspensión de la incredibilidad* que, como es bien sabido, constituye el contenido esencial del pacto comunicativo que se anuda entre la obra y el lector en los textos de ficción y que hace posible acceder a la construcción hipotética de un *significado posible*. Para millones de ojos estupefactos, no sólo la imagen no equivalía a información inmediata (¿qué sentido tenía lo que se estaba viendo?) sino que, además, para darle un sentido había que recurrir a lo que la ficción, pacientemente, nos había ido enseñando.

Decimos, por tanto, *significado posible* con plena conciencia y por varias razones. La primera tiene que ver con el hecho de que el surgimiento de la dimensión informativa de esas imágenes sólo se hacía posible cuando se producían dos hechos relacionados pero no concatenados: uno que tiene que ver con la procesualidad de los sucesos (el significado se modifica progresivamente: un avión se estrella: «accidente»; dos aviones se estrellan: «terrorismo») y su carácter de sintagma durativo que altera el significado del discurso que produce según se van instalando las piezas que lo componen, piezas que el espectador trata abductivamente mediante una constante reformulación de sus hipótesis interpretativas. Se trata de algo que no permite controlar a dicho espectador (ni tampoco a los responsables de las diversas cadenas televisivas que emitían «en directo» un programa que no estaba previsto en sus rejillas) la «evolución» discursiva de los «acontecimientos» y planteaba el problema adicional de cuándo debía considerarse terminado (y por tanto susceptible de ser tratado como totalidad dotada de sentido) el discurso previsto por los terroristas. Conviene recordar que la psicosis multiplicó en las primeras horas los «sucesos» falsos que dilataban el discurso del terror (la ambigüedad del suceso del avión estrellado en las cercanías de Pittsburgh: en este caso el «parecer» del hecho no permitía –ni permite hoy en día– definir claramente el «ser» de la acción»), porque ya se sabe que sólo de lo que ha terminado puede darse cuenta definitiva.

Las imágenes se construían a partir de otras imágenes, precisamente de la que ofrecían en sí mismas las dos torres gemelas del World Trade Center hace ya tiempo convertidas en

sustituto del edificio que durante muchos años había servido como emblema de la ciudad de Nueva York, el Empire State Building<sup>14</sup>. Es por eso por lo que esa imagen de las Torres Gemelas era, antes del ataque, lugar privilegiado en el que se fundían tres niveles diferentes que no se estorbaban entre sí: el propiamente icónico (las Torres como imagen de sí mismas, de su misma dimensión arquitectónica); el indicial (por contigüidad y sinécdoque se habían convertido en emblema de la ciudad en la que se elevaban); el simbólico, en fin (del poder del dinero, de la tecnología, pero también de esa «razón musculosa y cartesiana»<sup>15</sup> tan bien encarnada en su prismático minimalismo).

Al lado de este fenómeno otro no menos importante: casi desde el primer momento esas imágenes de destrucción se vieron acompañadas de los correspondientes textos escritos que, desde las primeras e interminables repeticiones de los impactos y, luego del derrumbe de las Torres Gemelas (el *instant replay* arriba citado), anclaban un sentido posible. Eran textos cuya lógica procesual tenía como finalidad convertir en narración lo que, de momento, era algo que parecía agotarse en su mera repetición. Pasando de «America under Attack», a «America at War» y, finalmente, a «America's New War», lo que inicialmente se presentaba como un *acontecimiento absoluto* (por utilizar la terminología de Jean Baudrillard<sup>16</sup>) pasaba a inscribirse en un *relato* (y por tanto *presuponía* unos antecedentes e *implicaba* unas

---

<sup>14</sup> El cine, como no podía ser menos, ya había tomado nota de esta modificación. Véase el caso ejemplar de los *remakes* hollywoodienses de dos de sus grandes éxitos de taquilla: del *King Kong* de la década de los treinta al de los años setenta, pero sobre todo de la cita en lo alto del Empire State (común a las dos primeras versiones de 1939 y 1957) en la célebre comedia de Leo McCarey titulada en España *Tú y yo* (que responde a los títulos originales de *Love Affair* y *An Affair to Remember*, respectivamente) y su traslado al WTC en su versión más reciente realizada por Glenn Gordon en 1994.

<sup>15</sup> La expresión es de Luis Fernández-Galiano («El parque de cristal», *Arquitectura Viva*, nº 79-80, Julio-Octubre 2001, pág. 31). Todo parece indicar que esta dimensión simbólica de las Torres ha sido lo suficientemente fuerte como para eclipsar la del Pentágono: el dinero como determinación en última instancia de lo militar.

<sup>16</sup> Jean Baudrillard: «L'esprit du terrorisme», *Le Monde*, 2/11/2001.

consecuencias potenciales) y, de forma consecutiva, en la Historia. A partir de ahí no debe sorprender que el micro-relato del 11-S (y los acontecimientos posteriores lo han confirmado cabalmente) haya acabado situándose en el interior de un macro-relato para el que se buscaron, desde el primer momento y con insistencia, no tanto *significados* cuanto *titulares* capaces de ofrecer, en su velocidad sintética, una fórmula tranquilizadora («guerra de civilizaciones» sería el ejemplo más flagrante) y supuestamente explicativa.

Es ahí, en ese lugar inestable, entre un futuro que, se decreta *urbi et orbe*, ha sido modificado profundamente y un pasado que no lo ha sido menos donde, precisamente, viene a instalarse el significado particular. Porque si algo enseñan las imágenes del 11-S (más allá de su brutal concreción sobre la que volveremos) es que no sólo el futuro es impredecible (ver el ejercicio de política-ficción desarrollado por Umberto Eco, metodológicamente irreprochable en tanto que ejercicio del *modus ponens*<sup>17</sup>) sino que, en la misma medida, el pasado (su sentido) se ha visto modificado radicalmente: el pasado no es fijo, como recuerda Arthur Danto, porque el futuro está abierto y lo significativo de aquel depende no sólo de lo que acaba de acaecer sino de lo que está por venir<sup>18</sup>.

Al lado de esto, ¿cómo no tomar nota de que hemos asistido a la emergencia de lo que Yuri Lotman llamaba «memoria del futuro»? Cuando se hace referencia a que esto lo habíamos visto ya en determinadas películas<sup>19</sup>, sólo verbalizábamos el que la

---

<sup>17</sup> Umberto Eco: «Escenarios para una guerra global», *El País*, 23/10/2001.

<sup>18</sup> Arthur Danto: *Analytical Philosophy of History*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1965 (existe una traducción castellana parcial con el título de *Historia y narración*, Barcelona, Paidós, 1989).

<sup>19</sup> La lista de películas invocadas para conjurar el oxímoron (increíble, pero cierto) que esas imágenes parecían proponer es interminable: Desde la ya clásica *El coloso en llamas* (*The Towering Inferno*, 1974) hasta las más recientes *Armageddon*, *Die Hard III* (*La jungla de cristal III*), *Deep Impact*, *Independence Day*, *Mars Attack!*, *Godzilla*, etc. No menos singulares son las coincidencias de los hechos con alguna de las situaciones descritas en el *bestseller* de Tom Clancy *Órdenes ejecutivas*, publicado inicialmente en 1996.

ficción —el relato— había funcionado como instauración de futuros posibles, actualizables potencialmente, situándonos, como espectadores, en un verdadero «futuro anterior». En el fondo esas imágenes habían funcionado activando un «repertorio de signos que pueden tener en ciertos contextos significados específicos (y por tanto ser memorizados), pero que pueden estar también disponibles para otras significaciones todavía inéditas, en tanto en cuanto esos repertorios funcionan no sólo como ‘sintagmas bloqueados’, sino como sistema de relaciones a los que es posible atribuir un significado nuevo y de invención» («memoria creativa», en palabras de Omar Calabrese<sup>20</sup>). Esto es algo que parece haber sido muy bien comprendido por los autores de los atentados, en su función de creadores de un espectáculo audiovisual, al seleccionar como blanco una configuración visual que, como la del WTC, era ya, en sí misma, «propensa a atraer significados»<sup>21</sup>. En resumidas cuentas: ahí donde Baudrillard habla de acontecimiento- imagen, parece más correcto hacerlo de *imagen-acontecimiento*.

De idéntica forma no se puede dejar de lado que esas imágenes incesantemente repetidas son, en cierto modo, unas imágenes terminales (señalan un hito, una frontera, marcan un antes y un después) y por eso mismo son el potencial detonante de una secuela (en este sentido es razonable hablar de imágenes-cero<sup>22</sup>) que ha comenzado, precisamente el mismo 11-S. Son imágenes que se articulan con otras que las sucedieron casi de inmediato (esa imágenes de alegría filmadas en la franja de Gaza y que se supone recogían el impacto emocional provocado por los atentados entre las poblaciones árabes) con la finalidad de orientar al espectador sobre la dirección que iba a seguir el «relato» del que entonces estaba a punto de iniciarse un nuevo capítulo.

---

<sup>20</sup> Omar Calabrese: *Lezioni di semisimbolico. Come la semiótica analizza le opere d'arte*, Siena, Protagon, 1999, pág. 28.

<sup>21</sup> Cathy Lang Ho: «Un vértigo colectivo. Geografías neoyorkinas del recuerdo», en *Arquitectura Viva*, n° 79-80, Julio-Octubre 2001, pág. 64.

<sup>22</sup> Oliver Joyard. «11 Septembre, image zero», *Cahiers du Cinéma*, Octubre 2001, pág. 45.

Se trata, también, de imágenes que resultaba necesario poner en relación con la flagrante ausencia de esas otras que debían de dar cuenta de las consecuencias inmediatas del trauma vivido por la sociedad americana: no sólo la puesta entre paréntesis de cualquier ficción futura que pudiera activar el mero recuerdo de lo que ya no era sino un amasijo de ruinas humeantes sino, de manera muy especial, la rápida eliminación de las filmaciones de las personas que se arrojaban al vacío desde lo alto de las Torres, mostradas inicialmente para ser relegadas al archivo, después, mientras continuaba la repetición ritual (como si de un exorcismo se tratara) de las que mostraban los aviones chocando contra el WTC y su derrumbe posterior. A ello siguió, de inmediato, la no exhibición de las imágenes de los cadáveres sepultados bajo el hierro y el hormigón, sustituidas por las eufóricas y unanímicas visiones de un pueblo apiñado en torno a su comandante en jefe y debidamente envuelto en la bandera patria. Se volvía explícita, así, la tradición que quiere que «durante los conflictos no se muestre jamás los muertos de uno, sino los del adversario» y que Marc Ferro relaciona con la idea cristiana de que «gracias al milagro de la fe, nosotros no morimos, los que mueren son los otros»<sup>23</sup>. De esta manera, las imágenes se hacen portadoras de una doble misión: constatar la emergencia de una voluntad de resistencia ante la agresión y, lo que no es menos importante, poner en marcha esa «fabricación del olvido» de que habló Jean-Luc Godard y que forma parte inexorablemente de la otra cara de los procesos de memorización colectivos.

\*

No podemos desconocer que esas imágenes plantean otro interesante problema: ¿Quién nos habla a través de esta impactante secuencia? ¿Quién utiliza el dispositivo del directo televisivo, coordina y regula el *timing* de unas acciones para que sean

---

<sup>23</sup> Jean-Dominique Merchet y Marc Semo: «Durant les conflits, on ne montre jamais d'images de ses morts. Entretien avec Marc Ferro», *Libération*, 22-23/09/2001.

transmitidas en vivo a todo el mundo? ¿Quién es ese *Alguien* que había demostrado un «sentido espeluznante de la puesta en escena»<sup>24</sup>, que no sólo produce un «acontecimiento» sino deja muy claro que tanto como el hecho en sí, se buscaba conferir a la «imagen de esos hechos» una dimensión de objeto privilegiado? Primera reacción: tiene que haber un autor *identificable*, que se haga *responsable*, que *reivindique* para usar la palabra fetiche, la autoría. Y si nadie lo hace (también aquí el esquema literario preformado está presente a través de la reedición del *topos* homérico: *Nadie* astuto ha agredido al cíclope demasiado confiado en su poder<sup>25</sup>) habrá que construirlo, identificarlo a cualquier precio y de inmediato. Curiosa situación que hace que este autor deba de ser identificado de manera muy similar a como la semiótica lo hace con lo que se ha venido llamando (Eco) «autor modelo», buscando en el texto (en esas acciones entendidas como un texto) las huellas susceptibles de permitirnos obtener una imagen del mismo.

Es un «autor modelo» que se expande y se contrae. Se expande hasta el Islam entero del que los terroristas no serían sino su «delegado» (brazo armado en una «guerra de civilizaciones») o se contrae hasta la biografía individual en la que pueden condensarse innumerables determinaciones (Osama Ben Laden y sus motivaciones psicológicas: el odio a Occidente, el desprecio como origen de la secuencia pasional que produce la cólera asesina), pasando por Al-Qaeda como organización de límites imprecisos y situada a mitad del camino entre el escurririzaje sujeto individual y la inaprensible (por demasiado extensa) dimensión civilizatoria del Islam, auténtico ejército secreto, en la

---

<sup>24</sup> Así describe Charles Tesón («Retour à l'envoyeur», *Cahiers de Cinéma*, n° , Octubre 2001) el *timing* de esa puesta en escena: «El primer avión contra la Torre 'sacrificada' mediáticamente (hubo imágenes, pero demasiado tarde, con la excepción de una, mostrada luego, obtenida por una persona que filmaba premonitoriamente a los bomberos en la calle), en beneficio del segundo avión, que concentra toda la atención, cubierto bajo todos los ángulos y atrapado en directo (la cruel ironía de la palabra 'live' inscrita en las pantallas)».

<sup>25</sup> Otros cuadros intertextuales manejados: David y Goliath, Sansón derribando las columnas del Templo.

sombra (podríamos hablar, tomando prestada la expresión a Hollywood, de «amenaza fantasma»), de perfiles inhumanos y cuya caracterización de esta guisa ha desembocado, corolario lógico e implacable, en esa otra *imagen* insostenible de los prisioneros árabes en Guantánamo reducidos al estatuto puramente objetual del que es colocado al margen de la humanidad.

Pero este sujeto que hemos convenido en llamar Ben Laden tiene también un estatuto fuertemente semiótico. Aunque sólo fuese porque se presenta a sí mismo como un sujeto estrictamente mediático, cuya *visibilidad* está perfectamente regulada y su existencia y acciones claramente puestas en escena. No está en ninguna parte, ocupa un no-lugar sólo accesible mediante tecnologías, o muy sofisticadas (el debate en torno a la *virtualidad* del decorado que venía sirviendo de fondo a sus apariciones) o muy arcaicas (la cueva en la que, se supone, se ocultaba; el video llevado en mano por un mensajero a la emisora televisiva), que regula de forma precisa el ritmo de sus intervenciones (sólo habló tras los primeros bombardeos americanos sobre Afganistán), que presenta con la extrema simplicidad de su «puesta en escena» (frontalidad, discurso dirigido directamente a la cámara) sus peroratas (vehiculadas solamente a través de la cadena saudí de televisión Al-Yazira en «rigurosa exclusiva»)<sup>26</sup>. Y, sobre todo, se trata de alguien que es capaz de hacer suyas las *hipótesis de lectura* adelantadas desde Occidente de los hechos que se le imputan<sup>27</sup> y que ponen a la luz la eficacia simbólica<sup>28</sup> (que no se confunde con

---

<sup>26</sup> Antes de los sucesos del 11-S, las prédicas de Ben Laden se difundían entre las poblaciones musulmanas a través de casetes que contenían sus mensajes grabados.

<sup>27</sup> Véase el ridículo papel jugado por los que se han dedicado a buscar significados ocultos (supuestas órdenes a comandos terroristas) en las palabras contenidas en los vídeos de Ben Laden, en lugar de admitir que en ellos no hay más que lo que se ve y oye.

<sup>28</sup> Podríamos definir la «eficacia simbólica», de manera rápida, como «una manipulación de ideas» en la que, por medio de símbolos, «se vuelve pensable y se hace aceptable una situación dada». Todo ello de acuerdo con las ideas desarrolladas por Claude Lévi-Strauss en su famoso texto de 1949 titulado de esa manera e incluido en su *Antropología estructural* (Buenos Aires, EUDEBA, 1968, págs. 168-185).

su «eficacia real») buscada con los atentados del 11-S: de cara adentro, hacia el mundo islámico (orgullo, venganza); de cara afuera, hacia el odiado «Gran Satán» (perplejidad, miedo, sensación de indefensión).

De esta manera se ha alcanzado la situación paradójica de que la potencia más poderosa de la tierra se haya visto en la situación de tener que arrasarse un país desolado, desértico, cuasi lunar, (aunque recordemos que nada le obligaba a ello) en busca de un elusivo terrorista que sólo de forma muy tardía, y nunca abiertamente, ha reivindicado los sucesos que han desencadenado la crisis mundial que vivimos, pero que apoyándose en la reacción de la sociedad occidental ha devuelto, una y otra vez, la pelota al frágil tejado ideológico de Occidente (socavado por su complejo de culpa), atizando sus peores fantasmas (esos que los intelectuales orgánicos no quieren, bajo ningún concepto, sacar a la luz como pusieron de manifiesto muchas de las airadas reacciones –políticamente correctas pero demasiado rígidas en sus tomas de postura– surgidas al calor de los incendiarios textos de Oriana Fallaci<sup>29</sup>).

\*

Llegados a este punto conviene volver, siquiera por un instante, sobre algunas ideas apenas esbozadas antes y que ahora pueden ser desarrolladas con mayor profundidad aunque nos saquen, aparentemente, fuera del mundo de la imagen. Diré que si me siento autorizado para ello es debido al hecho de que los semiólogos albergamos la convicción de que las imágenes se *leen* tanto como las palabras o los acontecimientos que éstas describen se *ven*, sin que medie una muralla china entre cualquiera de estas

---

<sup>29</sup> Pueden consultarse los textos de Oriana Fallaci, originalmente publicados en *El Corriere della Sera*, con el título de «La rabia y el orgullo», en *El Mundo*, 30/09/2001, 1/10/2001 y 2/10/2001. Las reacciones (en contra, a favor) de Dacia Maraini y Giovanni Sartori pueden leerse en *El Mundo*, 6/10/2001 y 17/10/2001, respectivamente. Al margen de esta polémica es de consulta obligada el matizado texto de Umberto Eco, «Las guerras santas: pasión y razón», *El País*, 14/10/2001.

actitudes analíticas, en la medida en que todas estas configuraciones (imágenes, textos, acontecimientos) recubren un mismo universo de sentido. Por eso quiero referirme, para ponerlas en contacto, a una serie de ideas que han aparecido de forma dispersa a lo largo del texto: el acontecimiento como momento de un relato en el que se encadenan presuposiciones e implicaciones; la definición de estados pasionales (cólera, odio) que aparecen inextricablemente mezclados con los hechos en tanto que causa o consecuencia de los mismos.

Si admitimos que un relato no es sino un encadenamiento de acciones y pasiones, estaremos en mejor condición de entender parte de la lógica subyacente a los acontecimientos del 11-S. Admitamos, como así lo han hecho no pocos de los analistas que se han ocupado del tema, que en el atentado contra el WTC y el Pentágono es posible leer tanto la existencia de un *odio* manifiesto<sup>30</sup> como de un *desafío* evidente (Baudrillard hablará de «desplazamiento de la lucha a la esfera simbólica en la que la regla que rige es la del desafío»).

Hablar de *odio*<sup>31</sup> (aunque se trate de un «odio frío», estratégico) o hablar de *cólera* supone comprender que esta configuración pasional no es sino la coagulación de una serie de conceptos que, para ser correctamente comprendidos, deben ser expandidos de manera adecuada. En este sentido, la agresividad nihilista (ver *infra*) que ponen de manifiesto los atentados del 11-S no puede explicarse si no es ubicándolos en una cadena sintagmática en la que dicha agresividad se vea precedida, lógicamente, por un fuerte descontento que, causado por una frustración, desemboca,

---

<sup>30</sup> Noam Chomsky en su *11/09/2001* (Barcelona, RBA Libros, 2001) describirá este odio con las siguientes palabras: «Para los islamistas radicales movilizados por la CIA y sus socios, odio es exactamente lo que expresan [los ataques del 11-S]. A Estados Unidos le gustaba apoyar esta violencia y ese odio cuando estaban dirigidos contra sus enemigos. No resulta tan agradable que, el odio que Estados Unidos ayudó a alimentar esté dirigido contra él y sus aliados, como ha ocurrido repetidas veces en los últimos veinte años».

<sup>31</sup> Esta es la definición que da de «odio» el *Diccionario de Uso del Español* de María Moliner (edición de 1984): «Sentimiento violento de repulsión hacia alguien acompañado de deseo de causarle daño».

naturalmente, en un deseo de venganza<sup>32</sup>. Todo ello supone, corolario lógico, que si existe frustración es porque el sujeto frustrado se había sentido (en sentido real o imaginario, poco importa) con derecho a recibir (*o no ser privado de*) algún bien físico o moral. Desaparecida la confianza en que este hecho tenga lugar alguna vez, el sujeto afectado pasa a vivir una decepción que puede conducirle a una acción que tenga como objetivo el «castigo» del deceptor, dando lugar a una *venganza* que produzca un «reequilibrio de los sufrimientos entre los sujetos antagonistas». Nos encontramos de lleno en el campo intersubjetivo de la «regulación social de las pasiones», tal y como lo definió Greimas. No hace falta decir que estas «posiciones vacías» así descritas por el semiólogo pueden y deben de ser «llenadas» con los acontecimientos históricos de los que aquí se trata. Pero si queremos encontrar en el marco de nuestra cultura una configuración (aunque sea «de papel») que dé cuenta, con la fuerza que tienen siempre las creaciones literarias, de una situación homologable, es inevitable hacer referencia al diálogo que mantienen la pobre y monstruosa criatura y su hacedor, el Dr. Frankenstein, en la inmortal obra de Mary Shelley. Estas son las palabras con las que el «monstruo» se dirige a su creador<sup>33</sup>: «Por doquier veo la dicha de la que yo sólo estoy irrevocablemente excluido. Yo era bueno, más el infortunio hizo de mi un malvado. Hazme feliz y de nuevo seré virtuoso»<sup>34</sup>.

Es en este contexto en el que se aclara el sentido que cobra la segunda configuración de sentido, el *desafío*<sup>35</sup>. Bastará recordar

---

<sup>32</sup> El texto fundamental para este análisis es la obra de A.J. Greimas, «De la colère. Étude de sémantique lexicale», originalmente publicado en 1981 y luego incluido en *Du sens II. Essais sémiotiques* (París, Seuil, 1983, págs. 225-246).

<sup>33</sup> Mary Shelley: *Frankenstein*, Barcelona, Lay, 1965, pág. 82.

<sup>34</sup> Conviene no perder de vista el alcance de la respuesta del Doctor: «¡Vete! No quiero oírte. No puede haber unión entre tú y yo; somos enemigos. Vete o midamos nuestras fuerzas en una lucha de la que sólo quede vivo uno de nosotros».

<sup>35</sup> A.J. Greimas: «Le défi», en *op. cit.*, págs. 213-223. El 11-S ofrece un campo ideal para llevar a cabo el programa de trabajo propuesto por Greimas: «Una nueva problemática se abre ante el semiólogo: nace de la necesidad de describir

que el desafío parece jugar sus cartas en el terreno de la manipulación (hacer que alguien haga algo) mediante la puesta en duda de la capacidad para obrar del sujeto interpelado. Si esto es así, no cabe duda de que ante la doble posibilidad que se abría, en términos interpretativos, ante el sujeto pasivo de la acción terrorista del 11-S: tratarlos como meros actos de *intimidación* (concretada en la exhibición de una serie de «valores negativos» bien patentes en la destrucción causada) o como *provocación* (duda ante la capacidad del sujeto manipulado para llevar a cabo un determinado programa<sup>36</sup>), la opción por la segunda posibilidad (el reconocimiento de hallarse ante un desafío) se encuentra en la base del comportamiento de los Estados Unidos tras los atentados: situados ante un «desafío» no podían no responder al mismo. Conocemos bien la forma en que dicha respuesta se concretó.

Señalado todo lo anterior, puede ser oportuno preguntarse si en este caso no estaríamos, más bien, ante un nuevo tipo de configuración modal en la que hablar, por ejemplo, de *desafío* sirviera más para ocultar el verdadero sentido de las cosas que para revelarlas. Creo que la clave para entender el significado profundo de los acontecimientos del 11-S puede encontrarse en una idea apuntada por casi todos los estudiosos que se han ocupado de los mismos, pero muy subrayada por Jean Baudrillard en particular. Estoy pensando, en concreto, en la idea de *odio nihilista* que diferencia los atentados del WTC y el Pentágono de,

---

las estructuras de la manipulación, una vez modalizadas en el nivel semi-narrativo, «en situación», inscritas en el marco de su funcionamiento «histórico», es decir en el discurso» (pág. 222).

<sup>36</sup> Lo trascendente viene de la dificultad de identificar con claridad el contenido de ese programa propuesto implícitamente a través del desafío. Sin ir más lejos, donde la mayoría de los analistas leen en los atentados una condena radical de la «globalización» (y por tanto, la necesidad de modificar este curso de las cosas para Occidente), Chomsky (*Op. Cit.*, pág. 32) hila bastante más fino al indicar que «a la red de Ben Laden la globalización y la hegemonía cultural le preocupan tan poco como los pobres y los pueblos oprimidos de Oriente Medio (...) Ben Laden dice en voz alta y clara cuáles son sus preocupaciones: Guerra Santa contra los regímenes corruptos represivos y no islámicos de la región -y contra quienes los apoyan».

por ejemplo, los que tienen lugar casi a diario en Israel y Palestina. Baudrillard, tras hacer notar que la violencia desplegada en los atentados se sirvió de armas facilitadas por el sistema mismo (el dinero y la especulación bursátil, las tecnologías informáticas y aeronáuticas, la dimensión espectacular y las redes mediáticas; asimilación, pues, de la modernidad y la mundialización, para mejor destruirlas), destaca el hecho trascendental de que a estas armas se le sumó «un arma fatal», la propia muerte de los terroristas. Sería un «terrorismo de ricos», proseguirá Baudrillard, que lo diferencia del terrorismo suicida practicado hasta ahora por los pobres y detrás del que se encontraba siempre, añadiría yo, el sueño de una negociación. Pues bien, justamente aquí es donde reside la novedad radical de los sucesos del 11-S: si más arriba hemos señalado que se trata de acontecimientos no reivindicados es porque no tienen necesidad de serlo, la lógica en la que se inscriben no es la de forzar al enemigo a negociar, a doblegarse, a arrancarle determinadas reivindicaciones (fin del terrorismo palestino: recuperar la patria perdida)<sup>37</sup>. Se trata de un verdadero *nihilismo* que no busca modificar el comportamiento del adversario y que, por eso mismo, se ubica en el exterior de las estructuras tradicionales de la manipulación entendida ésta última como un «hacer-hacer». Lo que asusta de estas acciones (ahí reside su irreductibilidad, no en que estemos ante ningún *acontecimiento puro*) es que su finalidad no parece ir más allá de instaurar un *discurso apasionado* en el que la prueba decisiva (parte pragmática de la secuencia pasional) se compusiera de la combinación del dolor inflingido y el placer del héroe victorioso, mientras que la doble muerte inflingida (la de «los otros» y la de uno mismo) puede verse como prueba glorificante en tanto en cuanto se destruye al adversario<sup>38</sup> y se afirma definitivamente el

---

<sup>37</sup> Marc Ferro (*op. cit.*): «Este silencio es nuevo por que los terroristas no buscan, reivindicando la acción, crear una situación que nos obligara a negociar con ellos. Si no reivindican es para significar que no hay negociación posible».

<sup>38</sup> Osama Ben Laden: «El hombre culpable sólo es feliz si recibe su castigo». Este fue el título elegido para encabezar el resumen de la entrevista con Ben Laden realizada por Robert Fiske en Julio de 1996 y publicada en *El País* el 16/09/2001.

yo del sujeto implicado en la acción, en este caso a través de esa fe religiosa que vuelve a hacer presente para el colectivo del que los terroristas quieren hacerse portavoces lo que Greimas llamó «lenguaje de la verdad».

\*

Un postrer aspecto va a retener nuestra atención. Cuando en los días inmediatos a los sucesos de Nueva York, Washington y Pittsburgh, el compositor alemán Karl Heinz Stockhausen declaró que el atentado a las Torres Gemelas había sido la primera gran obra de arte del siglo XXI, las reacciones bienpensantes no tardaron en producirse. Condenas sin paliativos, acusaciones de frivolidad cuando no de complacencia con los terroristas, de desprecio a las víctimas, todos los calificativos parecieron pocos para anatematizar –sin intentar entenderlas– las palabras del artista. Pero Stockhausen no fue el único en pensar de este modo. Iñaki Ábalos ha contado<sup>39</sup> cómo asistió a los sucesos del 11-S pegado a un televisor en un hotel de Lima en compañía de una serie de arquitectos célebres y la reacción de los asistentes ante el «fulgor de las imágenes» (Baudrillard *dixit*) que aparecían antes su ojos asombrados:

alguien se *atrevió* a hablar de la poderosa atracción visual del horror y coincidimos en que lo que estábamos viendo era la encarnación misma de lo sublime contemporáneo, un espectáculo que en la antigüedad solo tipos como Nerón se habían permitido, y que ahora se servía democráticamente en directo a todos los ciudadanos de la aldea global. (*La cursiva es mía*).

No está de más recordar que Kant<sup>40</sup> a la hora de distinguir entre los sentimientos de lo *bello* y de lo *sublime* señalaba que lo bello *encanta* y lo sublime *conmueve*, para, a continuación,

---

<sup>39</sup> Iñaki Ábalos: «Cánones de la escala. Lo sublime, lo pintoresco y lo bello», en *Arquitectura Viva*, n° 79-80, Julio-Octubre 2001, págs. 84-89.

<sup>40</sup> Immanuel Kant: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* (1764), versión española de Luis Jiménez Moreno, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

distinguir entre las diferentes especies de lo sublime: lo *noble*, lo *magnífico* y lo *sublime-terrible*. A la hora de ejemplificar lo sublime-terrible, Kant movilizará las nociones de la soledad profunda, de las grandes extensiones desérticas en las que uno puede figurarse toda clase de sombras horribles, duendes y fantasmas, una gran profundidad (atribuirá la categoría de sublime noble a una gran altura) y un futuro incalculable ya que como dice, siguiendo a Albrecht von Haller, «la eternidad futura infunde un suave horror». De la misma manera afirmará que «una venganza manifiesta y valiente, después de una gran ofensa, encierra algo grandioso y, *por ilícita que pueda ser*, su narración conmueve a la par con horror y complacencia» (las cursivas son mías). Por si esto fuera poco, en la sección cuarta de su opúsculo dedicada a la definición de los caracteres nacionales «en cuanto se apoyan en el sentimiento diferenciador de lo sublime y de lo bello», atribuirá a alemanes, ingleses y españoles el distinguirse de los demás caracteres continentales por el sentimiento de lo sublime. Y a la hora de señalar ejemplos para trazar el perfil de lo sublime hispánico el paradigma elegido será, nada más y nada menos, el *auto de fe* que, para Kant, se sustenta «en la inclinación extravagante de la nación, que se conmueve ante un cortejo venerablemente horrible».

Francesc Torres, testigo directo de los acontecimientos de Manhattan de los que nos ha dejado un vívido retrato<sup>41</sup>, tomó nota de algunas «imágenes» que se grabaron a fuego en su memoria: por supuesto, las gentes desesperadas que se arrojaban al vacío desde lo alto de las Torres del WTC, el desplome vertical de los colosos que le traían a la memoria las bien grabadas en nuestras retinas de esos buques que se abisman en el océano con la proa al cielo, o esa gigantesca humareda que permaneció durante largo tiempo como huella de la tragedia; pero también otras más sutiles, más evanescentes, como esos pares de zapatos de tacón que sus propietarias habían abandonado sobre las aceras

---

<sup>41</sup> Francesc Torres: «Arte y Apocalipsis. Crónica errática de un 11 de Septiembre», en *Arquitectura Viva*, nº 79-80, Julio-Octubre 2001, págs. 54-58.

para poder correr más rápido o esa «nube inmensa de papeles de oficina» que cruzó el East River y llegó hasta Brooklyn, producida por el impacto del primer avión contra la Torre Norte.

Por mi parte, más de una vez, repasando las fotos de los neoyorkinos cubiertos de polvo y hollín (esa imagen emblema de un ejecutivo sentado con su ordenador en medio de los escombros y cubierto de cenizas), me han venido a la memoria las esculturas, ahora trágicamente de actualidad, de Juan Muñoz. Como en su instalación reciente en la Tate Modern londinense, las «figuras» de Manhattan parecían hallarse atrapadas en un «doble vínculo» que las convertía, al tiempo, en supervivientes de una tragedia y en obras de arte ambulantes. O si se prefiere en encarnaciones contemporáneas de ese *Angelus novus* benjaminiano que es presa de «un huracán que se ha enredado en sus alas y que (...) le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo»<sup>42</sup>.

Fue, precisamente, Benjamín el que señaló en el mismo texto que «jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie»<sup>43</sup>. ¿Es posible y razonable invertir los términos y ver las «imágenes» del 11 de Septiembre como un documento de barbarie que lo es a la vez de cultura?

Bilbao, Enero-Febrero 2002

---

<sup>42</sup> Walter Benjamín: «Tesis de filosofía de la historia» (1940), en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pág. 183.

<sup>43</sup> Walter Benjamín: *Op. Cit.*, pág. 182.